

Jacques Rancière

«ESTETIKKEN SOM POLITIKK» FRA MALAISE
DANS L'ESTHÉTIQUE (2004)

JACQUES RANCIÈRE (1940). *Fransk filosof født i Algerie. I utgangspunktet beskjeftiget han seg mest med politisk filosofi, men har de senere årene drevet sin interesse over mot estetikk. Rancières sammenhengning av estetikk og politikk kommer til uttrykk i boktitelen Le partage du sensible (2000), delingen av det sanselige, som viser til at det sanselige både er noe som er oppdelt og noe vi deler i betydningen er sammen om. Også i essayet som er gjengitt her, fremkommer denne doble interessen. Her er dissensualitet et nøkkelbegrep. Det er et nyord som forener begrepene dissens og sensuell, sanselig. Slik får han frem en forskyvning fra å se politikk som kamp om makt til å se det som en prosess av ulike måter å inndele den sansbare verden på. Disse nye sammensettingene kan i sin tur skape grunnlag for nye fellesskap. Rancière er influert av Schiller, men viser også til Lyotard. Mot Bourdieus forsvarer han Kants oppfatning om den estetiske dommens krav på universalitet.*

ESTETIKKEN SOM POLITIKK

En og samme påstand veriserer både her og der nå til dags: det sies at den estetiske utopien er død, det vil si forestillingen om kunstens radikalitet og dens evne til å skape en absolutt forvandling av vår felles eksistens. Denne tanken gir næring til store krangler der kunsten anklages for sin egen katastrofale tilstand, en tilstand som har oppstått fordi kunsten står i ledtog med den filosofiske absolutismens og den sosiale revolusjonens falske løfter. Hvis vi legger denne formen for mediekrangling til side, kan vi skille mellom to hovedforestillinger om kunstens «post-utopiske» samtid.

Den første holdningen forfektes først og fremst av filosofer eller kunsthistorikere, og går ut på å skille det radikale i den kunstneriske utforskningen og skaperaktiviteten fra de estetiske utopiene om et nytt liv som har kompromittert dem, det være seg i store, totalitære prosjekter eller i markedets estetisering av livet. Denne kunstens radikalitet betraktes som en egenartet kraft av nærvær, fremtredelse og inskripsjon som river i srykker den alminnelige hverdagsferaringen. Denne kraften tenkes ofte inn i det kantianske begrepet om «det subline»,

som et heterogent og ureduserbart nærver i kjernen av det sansbare, et nærver som overskrider det.

Men denne henvisningen kan selv tolkes på to måter. Ifølge den ene tolkningen består verkets singularære kraft i at den oppretter en sam-væren som går forut for alle politiske former. Dette kom for eksempel til uttrykk i den utstillingen Thierry de Duve organiserte i Brussel i 2001 under tittelen *Vôici* (Her er), og som var inndelt i tre avdelinger: *Me voici* (Jeg er her), *Vous voici* (Der/du er her), *Nous voici* (Vi er her). Nøkkelen til forståelsen av dette arrangementet lå i et maleri av Édouard Manet, «modernitetens» påståtte far i billedkunsten: Ikke *Olympia* eller *Frokost i det grønne*, men et ungdomsverk, *Den døde Kristus*, en imitasjon av Francisco Ribalta. Denne Kristus med åpne øyne, gjenoppstått fra døden ved Guds inngripen, gjorde kunstens fremstillingskraft til et substitutt for den kristne inkarnasjonens samfunnsmessige kraft. Det visre seg senere at denne inkarnasjonskraften, som ble tillagt selve den fremvisende gesten, også kunne overføres til en parallellpipet av Donald Judd eller en vindusutstilling med øst-tyske smørpakker av Joseph Beuys, en serie fotografier av et spedbarn av Philippe Bazin eller dokumenter fra Marcel Broodthaers' fiktive museum.

Den andre tolkningen radikaliserer tvert imot ideen om «det subline» som en ureduserbar avstand mellom ideen og det sansbare. Slik gir Lyotard den moderne kunsten i oppdrag å vitne om det som ikke kan fremstilles. Fremtredelsens singularitet blir dermed en negativ fremstilling. Det fargeløst som flertallet av monokrome lærerter til Barnett Newman eller det nakne ordet hos Paul Celan eller Primo Levi, er for ham selve modellen for disse instruksjonene. Blandingen av det abstrakte og det figurative på disse trans-avantgardistiske lærerterne eller virvaret av installasjoner som spiller på hvor vanskelig det er å skille mellom kunstverk og kommersielle objekter og ikoner, representerer derimot det nihilistiske høydepunktet i den estetiske utopien.

Det er lett å se hva disse to visjonene har felles. Hinsides motsereringen mellom kraften i kristendommens inkarnasjon av Ordet og det jødiske bildetforbudet, mellom natverdshosten og Moses' brennende busk, er det den intensive, heterogene fremtredelsen av den kunstneriske formens singularitet som kan gi en følelse av fellesskap. Men dette fellesskapet bygger på ruinene av de forestillingerne om politisk frigjøring som den moderne kunsten kunne knytte seg til. Det er et erisk fellesskap som opphever alle kollektive frigjøringsprosjekter.

Om denne posisjonen står høyt i kurs hos filosofene, er det en annen som i dag hyppig gjør seg gjeldende hos kunstnere og yrkesgrupper innenfor kunst-institusjonene – museumskonserveratorer, galleridirektører, utstillingskuratorer og kritikere. I stedet for å sette kunstnerisk radikalitet og estetisk utopi opp mot hverandre, tar den avstand fra begge. Den erstatte dem med en kunst som er blitt beskyjdet, ikke bare når det gjelder troen på sin egen evne til å forandre ver-

den, men også når det gjelder forestillingen om sine egne objekters singularitet. Denne kunsten bygger ikke på opprettelsen av en felles verden gjennom formens absolutte singularitet, men på en ny anordning av de objektene og bildene som danner den felles verden som allerede finnes, eller på å skape situasjoner som kan endre vårt blikk på og holdninger til disse felles omgivelsene. Disse mikro-situasjonene, som bare så vidt er forskjøvet i forhold til hverdagslivets situasjoner, og som fremstilles i en ironisk, lekende form snarere enn som kritikk og avvisning, søker å skape eller gjenskape båndene mellom enkeltindividene og å fremkalle nye former for konfrontasjon og delaktelse. Dette er for eksempel prinsippet bak den såkalt relasjonelle kunsten: i tydelig motserering til den radikale heterogeniteten i sjokket hos *artisten*, som Lyotard ser i Barnett Newmans lærer, står den kunstneriske praksisen til for eksempel Pierre Huyghe, som på et reklameskilt plasserer et forstørret fotografi av selve stedet og dets brukere, i stedet for den reklamen vi forventer.

Jeg skal ikke her velge mellom den ene eller andre holdningen. Jeg vil snarere utforske hva de bærer vitne om, og hva som gjør dem mulige. Begge holdningene representerer faktisk den oppløste alliansen mellom kunstnerisk radikalitet og politisk radikalitet, en allianse som i dag går under den mistroddede betegnelsen estetikk. Jeg kommer altså ikke til å forsøke å velge én av disse holdningene, men vil prøve å rekonstruere den logikken i det «estetiske» forholdet mellom kunst og politikk som de begge er et resultat av. Her skal jeg støtte meg til det som er felles for disse to tilsynelatende motsiderende iscenesettelsene av en «post-utopisk» kunst. Opp mot den forkastede utopien stiller den andre de mer beskyjdede formene til en mikropolitikk, som noen ganger ligger svært tett opp til den «nær-hespolitikken» myndighetene våre forfekter. Den første stiller tvert imot opp mot utopien en kunstnerisk kraft som består i at den står på avstand fra hverdags-erfaringen. Men begge slår fast at kunsten har en «samfunnsmessig» funksjon: nemlig å etablere et spesifikt felt, en helt ny måte å dele vår felles verden på. Det subline estetikk setter kunsten inn under tegnet for den utgamle gjelden vi har til en absolutt Annen. Den gir imidlertid også kunsten et historisk oppdrag, som skal utføres av et subjekt kalt «avantgarden»: å skape en vev av sansbare instruksjoner som står på en uovervinnelig avstand fra den verden som styres av varenes markedsværdi. Den relasjonelle estetikken forkastet alle pretensjoner om kunstens selvutviklingsrett, som f.eks. drømme om at livet kan forvandles gjennom kunsten, men den bekræfter likevel en sentral forestilling: kunsten består i å konstruere rom og relasjoner som kan gi en materiell og symbolisk konfigurasjon av fellesskapets territorium. De steds spesifikke kunstpraksisene, forflyttingen av film til museumsinstallasjonens romlige former, romliggjøringen av musikk i samtdiskunsten eller de aktuelle formene innen teater og dans, peker alle i samme retning: mot en av-spesifisering av instrumenter, materialer eller arrangementer

som er typiske for de forskjellige kunstformene, og mot deres konvergens i én kunstnerisk idé og praksis, der kunsten blir en måte å innta et sted på, et sted der relasjonene mellom kropp, bilder, rom og tid omfordles.

Selve uttrykket «samtidskunst» vitner om dette. Det som angripes eller forsvares under denne betegnelsen, er overhodet ikke en enhetlig tendens som kjenner seg på forskjellige kunstformene i dag. I alle de diskusjonene som pågår om dette, henvises det så å si aldri til musikk, litteratur, film, dans eller fotografi. De dreier seg nærmest utelukkende om et objekt vi kan definere slik: det som settes i stedet for maleri, det vil si sammenstillingen av objekter, fotografier, video- og datainstallasjoner, og eventuelt performanceverk, som inntar de rommene der vi tidligere bare så portretter som hang på en vegg. Det ville imidlertid ikke være riktig å beskyldte disse forskjellige argumentene for å være «partiske». For «kunst» er faktisk ikke et fellebegrep som forener alle de forskjellige kunstformene. Det er ikke annet enn den organiseringsformen som gjør dem synlige. Og «maleri» er ikke bare navnet på en kunstform. Det er også betegnelsen på en måte å organisere en utstilling på, en måte å gjøre kunsten synlig på. Betegnelsen «samtidskunst» dekker den organiseringen som inntar samme plass og fyller samme funksjon.

«Kunst» i entallsform betegner definisjonen av et rom der kunstneriske gjensander presenteres og identifiseres som sådanne. Og det som kryttrer kunstpraksisen til spørsmålet om fellesskap, er den på en og samme tid materielle og symbolske opprettelsen av en bestemt rom-tid, en oppbevelse av sanseerfaringsalminnelige former. Kunsten er ikke først og fremst politisk gjennom de budskapene og følelsene den formidler om verdens beskaffenhet. Den er heller ikke politisk gjennom den måten den fremstiller samfunnsstrukturer, klassekonflikter eller samfunnsgruppers identitet på. Den er politisk nettopp fordi den tar avstand fra disse funksjonene, gjennom den typen tid og rom den skaper, og gjennom den måten den avgrenser denne tiden og fyller dette rommet på. Og de figurene jeg snakker om, viser nettopp til to forandlinger av denne politiske funksjonen. I det sublimes estetikk skaper rom-tiden i det passive møtet med det heterogene en konflikt mellom to sansestyremer. I den «relasjonelle» kunsten skapes det en ubestemt, flyktig situasjon som kaller på en forflytning av persepsjonen, som oppfordrer oss til å gå fra å være rene tilskuere til å bli delaktige; vi skifter ståsted. I begge tilfeller er kunstens særegne funksjon å bidra til en ny inndeling av det materielle og symbolske rommet. Og det er gjennom dette at kunsten nærmer seg politikken.

Politikken er egentlig ikke makrutøvelse og maktkamp. Det er konfigurasjonen av et spesifikt rom, inndelingen av en bestemt erfaringstærte, av objekter som defineres som felles og som er gjenstand for felles beslutninger, av objekter som anerkjennes som i stand til å betegne disse objektene og å diskutere dem. Jeg har annersteds forsøkt å vise hvordan politikken besto av selve konflikten om

dette rommets eksistens, om betegnelsen av objektets tilhørighet til det som er felles og av subjektet som er i stand til å ytre seg i og om fellesskapet.¹ Aristoteles hevder at mennesket er politisk fordi det er i besittelse av ordet og slik kan gjøre retterferdighet og uretterferdighet til felles anliggender, mens dyret bare har stemme og ikke kan gi uttrykk for annet enn nyrelse og smerte. Men spørsmålet består altså i å vite hvem som er i besittelse av ordet, og hvem som bare har stemme. Til alle tider har visse kategorier mennesket blitt nektet status som politiske aktører fordi man har nektet å oppfatte lydene som kommer ut av strupen deres som tale, eller fordi de anses som ute av stand til å innta politikkens rom-tid rent materielt. Ifølge Platon har ikke håndverkere tid til å oppholde seg noe annet sted enn ved arbeidet sitt. Dette «andre steder» der de ikke kan være, er selsvager folkeforsamlingen. «Fraværet av tid» er i virkeligheten et naturalisert forbud som er innskrevet i selve sanseerfaringsformen.

Politikken blir til idet de som «ikke har» tid, tar seg den tiden som trengs for å plassere seg som innbyggere i et felles rom og beviser at deres strupe kan ytre ord som gjelder fellesskapet og ikke bare en stemme som signaliserer smerte. Denne fordelingen og omfordelingen av posisjoner og identiteter, denne inndelingen og nyinndelingen av rom og tid, av det synlige og det usynlige, av støy og ord, utgjør det jeg kaller delingen av det sansbare.² Politikken består i å rekonfigurere delingen av det sansbare som definerer det som er felles i et fellesskap, og å innlemme nye subjektet og objekter i det, å gjøre synlig det som før var usynlig og å la de som tidligere ble oppfattet som larmende dyr bli hørt som talende mennesker. Dissensens skapende virksomhet utgjør en politikkens estetikk som ikke har noe å gjøre med de forskjellige iscenesettelsene av makt og massemobilisering som Benjamin betegnet som «estetiseringen av politikken».

Forholder mellom estetikk og politikk er altså mer presist betegnet forholdet mellom denne politikkens estetikk og «estetikkens politikk», det vil si den måten kunstens praksiser og forskjellige former for synlighet selv deltar i delingen av og rekonfigureringen av det sansbare på, og hvordan disse formene inndeler rom og tid, subjektet og objekter, det som er felles og det som er singulært. Utopi eller ikke, den oppgaven filosofen tilkjenner den abstrakte malerens «sublime» lærer, der det henger for seg selv på en hvit vegg, eller den som utstillingskuratoren tilkjenner installasjonen eller den relasjonelle kunstnerens intervensjon, innskriver seg alle i samme logikk: nemlig logikken i en kunstens «politikk» som består i å oppheve sanseerfaringsalminnelige referanspunkt. Den ene verdensdel den heterogene, sansbare formens ensomhet, den andre verdensdel den gesten eller handlingen som betegner et felles rom. Men begge måter å skape en forbindelse

1 Jacques Rancière, *La Mémentie*, Paris, Gallimé, 1995, og *Aux bords du politique*, Gallimard, coll. Folio, 2004.

2 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000.

på mellom opprettelsen av en materiell form på den ene siden og et symbolisk rom på den andre, er kanskje to uttrykk for den samme opprinnelige konfigurasjonen, som knytter kunstens egenart til en viss måte å være på hos fellesskapet.

Dette betyr at kunst og politikk ikke er to permanente, atskilte virkeligheter, der spørsmålet består i om de *burde* settes i forbindelse med hverandre. Det er to former for inndeling av det sansbare som begge hviler på et bestemt identifikasjonsregime. Det finnes ikke alltid politikk, men det finnes alltid former for makt. På samme måte finnes det ikke alltid kunst, selv om det alltid finnes poesi, maleri, skulptur, musikk, teater og dans. Platons *Sitten* gir et godt bilde av denne kunstens og politikkenes betingede vesen. Den berømte utvisningen av dikterne tolkes ofte som en politisk fordømmelse av kunst. Men politikken blir selv utestengt gjennom Platons gest. Det er den samme delingen av det sansbare som fratar håndverkerne muligheten til å delta på den politiske scenen, der de ville ha gjort *noe annet* enn arbeidet sitt, som også fratar diktere og skuespillere muligheten til å delta på den kunstneriske scenen der de kunne ha inkarnert en *annen* person enn sin egen. Teateret og folkeforsamlingen er to solidariske former av én og samme deling av det sansbare, to heterogene rom som Platon må fornekte samtidig, for å kunne opprette sin stat som fellesskapets organiske liv.

På denne måten er kunst og politikk knyttet sammen hinsides seg selv som former av singulære kroppar i et spesifikt rom og et spesifikt tid. Platon utestenger på en og samme tid demokrati og teater for å skape et etisk samfunn, et samfunn uten politikk. Dagens debatter om hva som skal inngå i museumssalene dreier seg kanskje om en annen form for solidaritet mellom det moderne demokratiet og eksistensen av et spesifikt rom: ikke lenger folkets sammensmiling rundt den teatralte handlingen, men museets stille rom der de forbipasserendes ensomhet og passivitet møter kunstens ensomhet og passivitet. Det er godt mulig at kunstens situasjon i dag kunne utgjøre en særegen form for et langt mer generelt forhold mellom autonomien i de stedene som tilhører kunsten, og dens tilsynelatende motrykke: innlemningen av kunsten i opprettelsen av felles livsformer.

For å forstå dette tilsynelatende paradokset som knytter kunstens politiske trekk til selve dens autonomi, kan det være nyttig å gjøre en liten reise i fortiden og se nærmere på en av de første formuleringene av den iboende politikken i kunstens estetiske regime. Mot slutten av det femtende brevet i *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke bren*, utgitt i 1795, skisserer Schiller et utstillingsscenario som en allegori over en bestemt kunstnerisk tilstand og dens politikk: han viser oss i fantasien en gresk statue, kjent under navnet *Juno Ludovisi*. Han sier at statuen er en «fri fremtredelse», lukket om seg selv. For en moderne leser minner dette uttrykket om Clement Greenbergs berømte *self-containment*. Men denne «lukketheten om seg selv» viser seg å være litt mer komplisert enn det modernistiske paradigmet om verkets materielle autonomi helst hadde ønsket. Her dreier

det seg verken om å så fast kunstnerens ubegrensede skaperkraft, eller å bevisse de spesifikke kretene i et gitt *medium*. Eller snarere: *mediet* der er snakk om, er ikke det materielle kunstneren arbeider med, men et sansbart miljø, et bestemt *sensorium* som er uljent for sanssefaringens vanlige former. Men dette *sensorium* kan verken identifiseres med det natverdtsaktige nærvarer i *volti – her er –* eller i den *Anders* subline lynnedslag. Det den greske statuens «frie fremtredelse» viser oss, er guddommens typiske kjennetegn, dens «virksomhet» eller «likegyldighet». Det som kjennetegner guddommen, er ikke å ville noe, å være friart fra å måte sette seg mål og nå dem. Og statuen henter sitt kunstneriske særpreg fra denne virksomheten, dette fraværet av vilje. Stilt overfor den virksomme gudinnen hensettes tilskueren selv i en tilstand Schiller definerer som «fri lek».

Hvis den «frie fremtredelsen» i første hånd fremmer den autonomien som modernismen satte så høy, klinger denne «frie leken» fremfor alt godt i postmoderne ører. Vi vet hvor viktig spill- eller lekbegrepet er i forskjellige påstander om og legitimeringer av samtidskunsten. Der symboliserer spiller den avstanden man har tatt fra den modernistiske troen på kunstens radikalt og dens evne til å forvandle verden. Det lekende og humoristiske brukes litt overakt for å kjennetegne en kunst som skal ha tatt motsetningene opp i seg: underholdningens overflaskhet og den kritiske disansjon, populkulturens *entertainment* og situasjonismens viljeløshet. Schillers iscenesettelse plasserer oss imidlertid mer på avstand fra dette desillusjonerte synet på leken. Schiller forteller oss at leken er selve det menneskelige i mennesker: «[Menneske] er bare helt menneske når det leker.»³ Videre forsikrer han oss om at dette tilsynelatende paradokset er i stand til å «bære hele den bygning som heter den estetiske kunst og den enda vanskeligere livskunst».⁴ Hvordan kan vi forstå at lekens «overflatiske» aktivitet samtidig kan være grunnleggende for autonomien i kunstens eget felt og for opprettelsen av formene i et nytt kollektiv liv?

La oss begynne med begynnelsen. Å grunnlegge kunstens byggverk innebærer å definere et bestemt regime for identifisering av kunsten, der vil si en spesifikk relasjon mellom kunstnerisk praksis, former for synlighet og de forståelsesformene som gjør det mulig å betrakte produktene av disse kunstneriske aktivitetene som del av kunsten eller en bestemt kunstform. Den samme statuen av den samme gudinnen kan være kunst eller ikke, eller den kan være kunst på forskjellig vis avhengig av det identifikasjonsregimet den oppfattes innenfor. Innenfor ett regime vil den utelukkende oppfattes som et *bilde* av guddommen. Oppfatningsregime vil den utelukkende oppfattes som et spørsmål som dette: Kan man avbilde guddommen? Er den avbildede guddommen en ekte guddom? Og i så

3 E. Schiller: *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke bren*, oversatt av Sverre Dahl, De Norske Bokklubbens, 2004, s. 75.

4 Ibid.

fall, er den avbildet på korrekt vis? I dette regimet finnes det ingen kunst i sneverforstand, men bilder som man bedømmer ut fra deres iboende sannhet og hvordan de virker på individenes og kollektivets væremåter. Dette er grunnen til at jeg har foreslått å kalle dette regimet av manglende utskillelse av det kunstneriske for *bildenes etiske regime*.

Så har vi et regime som frigjør marmorgudinnen fra vurderinger om hvorvidt den guddommen statuen er et bilde av, er gyldig, og om den er et trofast bilde av guddommen. Dette regimet inlemmer statuer av gudinner eller fyrstededer i en spesifikk kategori, nemlig imitasjonskategorien. Her er *Juno Ludovisi* et produkt av en kunstform, nemlig skulpturen, som fortjener denne betegnelsen av to årsaker: fordi den vinger et materiale inn i en form, og fordi den gjør en fremstilling til et kunstverk – det er konstitusjonen av en troverdig fremtredelse, som forener gudinnens innbilde trekk med kvinnlighetens arkeyper, statuens monumentaritet med uttrykksfullheten til en bestemt gudinne som har fått spesifikke karaktertrekk. Statuen er en «representasjon». Vi ser den gjennom et helt nettverk av uttrykksmessige konvensjoner, som er avgjørende for hvordan billedhuggerens håndlag som gir form til råmaterialet, kan forenes med en kunstnerisk evne til å gi skikkelserne de uttrykkene som passer. Dette identifikasjonsregimet kaller jeg *kunstformens representasjonelle regime*.

Schillers *Juno Ludovisi*, men også Barner Newmanns *Vir Heroicus Sublimis* (Sublimt og heroisk menneske) eller den rasjonelle kunstens installasjoner og performance, tilhører et annet regime som jeg kaller *kanntens estetiske regime*. Innenfor dette regimet er ikke Juno-statuen kunst fordi billedhuggerens verk stemmer overens med den tilsvarende forestillingen om guddommen eller med representasjonens kanon. Den er kunst fordi den tilhører et spesifikt sensorium. Den er ikke en kunstgjenstand fordi den kan skilles ut blant mange forskjellige måter å skape på, men fordi den kan skilles ut blant forskjellige måter å være på. Det er dette «estetisk» betyr: vesenstrekkene ved kunsten innenfor det estetiske regimet gis ikke gjennom kriterier for teknisk fullkommenhet, men gjennom tilordning til en bestemt form for sanserfaring. Statuen er en «fri fremtredelse». Dermed motsetter den seg sin representative status i dobbel forstand: den er ikke en avbildning av en virkelighet som er dens modell. Den er heller ikke en aktiv form som påtvinges et passivt råmateriale. Den er en sansbar form som er heretrogen i forhold til de vanlige formene for sanserfaring, som på sin side er preget av denne dobbelheten. Den viser seg i en spesifikk erfaring som opphever de vanlige forbindelsene ikke bare mellom skinn og virkelighet, men mellom form og materiale, aktivitet og passivitet, forstand og sansning.

Der er nettopp denne nye formen for deling av det sansbare som Schiller oppsummerer i begrepet «lek». I sin snevereste definisjon er lek en aktivitet som ikke har annet formål enn seg selv, som ikke foregir å ha noen virkningsfull makt over

ting og mennesker. Denne tradisjonelle forestillingen om lek er blitt systematisert gjennom den kantianske analysen av den estetiske erfaringen. Denne erfaringen kjennetegnes av en dobbel opphevelse: en opphevelse av forstandens kognitive kraft som bestemmer sansedataene ut fra sine kategorier; og en tilsvarende opphevelse av sanselighetens kraft, som gir begjærens objekter. Både de intellektuelle og de sanselige evnenes «frie lek» er ikke bare en formålsløs aktivitet, det er en aktivitet som er likeverdig med passivitet. Allerede fra første stund i leken er den lekendes «opphevelse» av den vanlige erfaringen knyttet til en annen opphevelse, nemlig opphevelsen av hans eller hennes egne evner overfor fremtredelsen av det «virksomme» verket, verket som, i likhet med gudinnen, henter sin uovertrufne fullkommenhet fra det faktum at viljen har trukket seg tilbake fra dens fremtredelse. Kort sagt, «den lekende» kan ikke foreta seg noe fremfor denne gudinnen som ikke gjør noe, og billedhuggerens verk er selv oppslukt av denne runddansens av inaktiv aktivitet.

Hvorfor grunnlegger denne opphevelsen samtidig en ny livskunst, en ny form for felles liv? Sagt på en annen måte: hvordan kan en viss «politikk» være grunnleggende sammenflettet med selve definisjonen av kunstens spesifikitet innenfor dette regimet? I sin mest generelle form er svaret dette: fordi den definerer kunstens gjenstander ut fra deres tilhørighet til et sensorium som skiller seg fra dominansens. I Kants analyse opphever den frie leken og den frie fremtredelsen formens makt over materialet, intelligensens over sanselighetens. Disse kantianske filosofiske påstandene blir hos Schiller oversatt til antropologiske og politiske påstander, med den franske revolusjon som kontekst. «Formens» makt over «materien» er statens makt over massene, den intellektuelle klassens makt over den sanselige, kulturmenneskenes makt over naturmenneskene. Hvis den estetiske «leken» og den estetiske «fremtredelsen» grunnlegger et nytt samfunn, er det fordi de utgjør en sansmessig avvisning av denne motsenningen mellom den intelligente formen og den sanselige, som egentlig er forskjellen mellom de to menneskeyperne.

Der er her den ligningen som sidesutlir det lekende mennesket og det virkelige menneskelige mennesket, får sin mening. Lekens frihet står i motsenning til arbeidets slaveri. Rent symmetrisk står den frie fremtredelsen i motsenning til den vangen som knytter fremtredelsen til en realitet. Disse kategoriene – fremtredelse, lek, arbeid – er faktisk kategorier for en deling av det sansmessige. De innskriver dominansens eller likestillingens former i selve veven av allmuntlige sanserfaringer. I den platoniske staten hadde ikke *minnetikeren* lenger mer makt til å skape «fri fremtredelse» enn håndverkeren hadde mulighet til å henge seg til noen form for fri lek. Det gis ingen fremtredelse uten en virkelighet som kan bedømme den, og ingen formålsløs, fri lek er forenlig med arbeidets alvor. Disse to reglene var nært forbundet med hverandre, og sammen definerte de en deling

av det sanselige som på én og samme tid utestengte politikken og kunsten fra fellesskapet til fordel for etikken som eneste rettesnor. Mer generelt kan vi si at dominansens legitimitet alltid har hvilt på den selvsvagte inndelingen av menneskeheten i forskjellige sanselige typer. Jeg siterte Voltaire tidligere: allmuens mennesker har ikke de samme sanser som de dannede. Elitens makt besto altså i de dannede sinns makt over de rå, i aktivitetens makt over passiviteten, forstandens over sansenintykkene. Selve sanserfaringens former hadde som oppgave å identifisere forskjellen mellom ulike funksjoner og peke på steder med ulike naturer.

Det den estretiske frie fremtredelsen og den estretiske frie leken stiller spørsmålstegen ved, er nettopp denne delingen av det sanselige som identifiserer dominansens orden med forskjellen mellom to mennesketyper. De slår fast en frihet og en likestiltighet i sansningen som i 1795 kunne stilles opp mot den frihet og likhet som den franske revolusjon ønsket å legemliggjøre i lovens stryre. Lovens stryre var faktisk fortsatt formens dominans over det trellbundne materialet, statens over massene. For Schiller dreide revolusjonen over i terror fordi den fortsatt fulgte den modellen der den aktive forstandsevenen kuert den sanselige, passive materialiteten. Den estretiske opphevelsen og formens forrang fremfor materialet og aktivitetens fremfor passiviteten, fremstår dermed som det styrende prinsippet for en mer dypgripende revolusjon, en revolusjon i den sanselige eksistensen selv, og ikke bare i statsformene.

Det er altså som autonom erfaringsform at kunsten nærmer seg den politiske delingen av det sanselige. Kunstens estretiske regime oppretter en forbindelse mellom kunstens identifikasjonsformer og det samfunnets former som på forhånd aviser enhver motsetning mellom en autonom kunst og en heteronom kunst, en kunst for kunstens skyld og en kunst som står i politikken tjeneste, en kunst for museet og en kunst for gaten. For den estretiske autonomien er ikke autonomien i den kunstneriske «gjøren» som modernismen satte så høyt. Det er autonomien i en form for sanserfaring. Og det er denne erfaringen som viser seg å være spiren til en ny menneskelighet, en ny form for individuelt og kollektivt liv.

Det finnes altså ingen konflikt mellom kunstens renhet og dens politisering. De to århundrene som ligger mellom oss og Schiller har vist oss at det motsatte er tilfellet: det er i egenkap av sin renhet at kunstens materialitet har kunnet påberope seg å være en materiel foregripelse av en annen samfunnskonfigurasjon. Når de som skapte de rene formene i den såkalt abstrakte kunsten kunne forvandle seg til håndverkere i det nye sovjetiske livet, var det ikke fordi de tilfeldigvis underkastet seg en ytre utopi. Det var fordi maleriet ikke-figurative renhet – der overflaten har besseiret den tredimensjonale illasjonen – ikke betegnet det man ønsket at den skulle betegne: billedkunstens konsentrasjon om sitt eget fysiske materiale. Den markerer tvert imot at den nye billedmessige gestalten tilhørte en overflater/et grensesnit som var grunnlaget for ren kunst og anvendt kunst, funk-

sjonell kunst og symbolsk kunst, der ornamentets symmetri ble et symbol på en indre nødvendighet, og den rene linjen ble et instrument for opprettelsen av en ny dekor for livet, som også kunne forvandles til en dekor for det nye livet. Selv Mallarmé, den rene poesiers dikter fremfor noen, tildelte poesien oppgaven med å organisere en annen topografi over fellesskapets relasjoner for å bane vei for «fremtidens fester».

Det finnes ingen konflikt mellom renhet og politisering. Det er viktig å forstå hva «politisering» betyr. Det den estretiske erfaringen og oppdragelsen lover, er ikke at kunstformene skal komme den politiske frigjøringen til unnsetning. De har sin egen politikk, en politikk som stiller sine egne former opp mot dem som konstrueres av de politiske subjektene disensuelle oppfinnelser. Det er en «politikk» som snarere bør betegnes som metapolitikk. Metapolitikken er rent generelt en tanke som streber mot å få en slutt på politisk dissens ved å forandre selve scenen, ved å bevege seg fra demokratiets og statens formens skinn til de underjordiske bevegelsens infra-scene og de konkrete energiene som er deres utgangspunkt. I mer enn hundre år har marxismen representert den fallende formen for metapolitikk, idet den tilbakeførte kunstens skinn til virkelighetens produktionskrefter og produktionsforhold, og i stedet for politiske revolusjoner som bare forandrer statsformene, bærer løfte om en revolusjon i selve det materielle livets produktionsmåter. Men en produsentenes revolusjon er i seg selv bare mulig etter at det har skjedd en revolusjon i forestillingen om hva en revolusjon er, i tanken om en revolusjon i den sanselige eksistensen, i motsetning til statsformenes revolusjon. Denne revolusjonen utgjør en særregen form for estretisk metapolitikk.

Det finnes ingen konflikt mellom kunstens renhet og denne politikken. Men det finnes en konflikt i selve renheten, i forestillingen om den kunstens materialitet som forespeiler en annen konfigurasjon av det felles samfunnet. Mallarmé vinner også om dette: på den ene siden står dikteren overfor konsistensen i en heterogen, sanselig blokk. Den er et volum som er lukket om seg selv og som rent materielt aviser det rommet som «er seg selv likt» og avisens «strøm av enhetlig blokk». På den andre siden står han overfor inkonsistensen i en gest som oppløser seg i selve den handlingen som oppretter et felles rom, akkurat som nasjonaladagens fyrverkeri. Den er en fellesskapets seremoni som kan sammenliknes med det antikke teateret eller den kristne messen. På den ene siden er altså det fremtidige felles livet innestengt i kunstverkets volum, som yter motstand; på den andre siden aktualiseres det i den flyktige bevegelsen som skisserer et annet felles rom.

Om det ikke finnes noen motsetning mellom kunst for kunstens skyld og politisk kunst, skyldes det kanskje at motsetningen skjuler seg dypere, i selve kjernen av den estretiske erfaringen og «utdannelsen». Også her kaster Schillers tekst lys over logikken i et helt regime for identifisering av kunsten og dens politikk,

som fremdeles viser seg i moerseningen mellom formenes subline kunst og den beskjedne atferdens og relasjonens kunst. Schillers scenario viser oss hvordan de to moerseningene finnes i én og samme opprinnelige kjerne. I likhet med guddommen står statuen rett overfor subjektet, den er virksom, der vil si fremmed for enhver vilje, for alle sammensettinger av midler og mål. Den er lukket om seg selv, der vil si utliggengeliggende for tanken, begjæret eller malene til det subjektet som betrakter den. Og det er bare gjennom denne fremmedheten, denne radikale utliggengeligheten, at den er preget av menneskets fullkomne menneskelighet og bærer i seg et løfte om en fremtidig menneskelighet, som da omsider vil komme i kontakt med hele sitt dypeste vesen. Subjektet i den estetiske erfaringen oppdager at det lover å komme i besittelse av en ny verden gjennom statuen som det overhodet ikke kan eie. Og den estetiske oppdragelsen som skal utfylle den politiske revolusjonen, er en oppdragelse gjennom den frie fremtredelsens fremmedhet, gjennom den erfaringen av manglende besittelse og passivitet som den demonstrerer.

På en annen side består imidlertid statuens autonomi i den formen for liv den gir uttrykk for. Den virksomme statuens holdning, dens autonomi, er i virkeligheten et resultat: den er et uttrykk for atferden til det samfunnet den springer ut av. Den er fri fordi den er uttrykket for et fritt fellesskap. Men denne friheten får en motsatt mening: et fritt, autonomt fellesskap er et fellesskap der den levde erfaringen ikke splittes i atskilte sfærer, som ikke opplever noe skille mellom dagliglivet, kunsten, politikken og religionen. I en slik logikk er den greske statuen kunst for oss fordi den ikke var det for opphavsmannen, som da han skapte den ikke lagde et «kunstverktø», men tolket i stein samfunnets felles tross, som var identisk med selve samfunnets måte å være på. Der den frie fremtredelsens opphevelse lover i dag, er altså et samfunn som vil bli fritt, i den grad heller ikke det kjennes til noen atskillelser, der det ikke lenger vil oppleve kunsten som en egen sfære av livet.

Statuen bærer på denne måten i seg et politisk løfte fordi den er uttrykk for en spesifikk deling av det sanselige. Men denne delingen blir oppfattet på to forskjellige måter, avhengig av hvordan erfaringen tolkes: på den ene siden er statuen et løfte om fellesskap fordi den er kunst, fordi den er objektet for en spesifikk erfaring og slik innsitfer et spesifikt, atskilt felles rom. På den andre siden er den et løfte om fellesskap fordi den ikke er kunst, fordi den bare uttrykker en måte å være i et felles rom på, en livsmåte som ikke er inndelt i spesifikke erfaringsområder. Den estetiske oppdragelsen er altså en prosess som forvandler den frie fremtredelsens ensomhet til levde virkelighet, og omdanner den estetiske «virksomheten» til det levende fellesskapets handling. Selve strukturen i Schillers *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev* markerer denne gjidningen fra én rasjonalitet til en annen. Mens den første og andre delen understreker fremtredelsens autonomi og nødvendigheten av å beskytte den materielle «passi-

viteten» mot den dominerende forstandens prosjekter, beskriver den tredje delen tvert imot en siviliseringsprosess der den estetiske nytelsen tilfører den menneskelige viljens dominans over et materiale den betrakter som et gjenskin av sin egen aktivitet.

Kunstens politikk i kunstens estetiske regime, eller snarere dens metapolitikk, bestemmes av dette grunnleggende paradokset: i dette regimet er kunstens kunst i den grad den også er ikke-kunst, noe annet enn kunst. Vi behøver derfor ikke se for oss en eller annen sørgelig slutt for moderniteten eller en frydefull postmoderne eksplosjon som gjør ende på modernismens store prosjekt, nemlig kunstens autonomi og frigjøring gjennom kunst. Det finnes ikke noe postmoderne brudd. Det som finnes, er en opprinnelig motsigelse som fortsatt er virksom. Kunstverkets ensomhet bærer i seg et løfte om frigjøring. Men for at løftet skal bli oppfylt, må kunsten avskaffes som atskilt virkelighet og forvandles til en form for liv.

Med utgangspunkt i en og samme opprinnelige kjerne skiller altså den estetiske «oppdragelsen» seg i to figurer som nok en gang vitner om den subline nakenheten i det abstrakte kunstverket slik filosofen hyller det, og kunstnerens eller våre samtidige utstillingskuratorers forslag om nye og interaktive relasjoner. På den ene siden står den estetiske revolusjonens prosjekt, der kunsten blir en form i livet ved at dens forskjell som kunst blir fjernet. På den andre siden står kunstverkets motstandsfulle figur, der det politiske løftet bevares på en negativ måte: gjennom den kunstneriske formens atskillelse fra de andre formene for liv, men også gjennom den iboende motsigelsen i denne formen selv.

Den estetiske revolusjonens scenario setter seg fore å forandre den estetiske opphevelsen i dominansforholdene til et prinsipp som kan gi opphav til verden uten dominans. I og med dette stilles revolusjon opp mot revolusjon: opp mot den politiske revolusjonen oppfattet som en statsrevolusjon, som i virkeligheten viderefører atskillelsen av menneskehetene, stilles revolusjonen oppfattet som dannelsen av et følelsens fellesskap. Dette er den skjematisk formelen som er sammenfattet i det berømte essayet *Det eldste systemprogram for den tyske idealisme*, skrevet av Hegel, Schelling og Hölderlin. I dette programmet stilles statens døde mekanisme opp mot den levende kraften i samfunnet, som henter næring fra den sansbare legemliggjøringen av sin idé. Men den altfor enkle moersening mellom det døde og det levende virker faktisk som en dobbel undertrykkelse. På den ene siden urvisker den der «estetiske» fra politikken og den politiske dissens-praksis. I dens stred foreslår den å innsette et «konsensualistisk» fellesskap, altså ikke et fellesskap der alle er enige, men et fellesskap som virkeliggjøres som et følelsens fellesskap. Men for å oppnå dette, må også den «frie lekten» forvandles til sin moersening, til aktiviteten i en ånd som overvinner den estetiske fremtredelsens autonomi gjennom å forvandle alle sansmessige fremtredelser til manifesrasjoner av sin egen autonomi. Den «estetiske oppdragelsens» oppgave, slik den

fortektes i *Elskte program*, er å gjøre ideene sansbare, å gjøre dem til en erstatning for anrikkens mytologi: en levende vev av felles erfaring og felles tro, som deles av eliten og folket. Det «estetiske» programmet er altså egentlig et program for en metapolitikk, som sikter mot å gjennomføre en oppgave i det virkelige og det sanselige som politikken bare ville ha kunnet gjennomføre i skinnets og formens orden.

Som vi vet, definerer ikke dette programmet bare en idé om den estetiske revolusjon, men en idé om revolusjonen som sådan. Selv om Marx ikke hadde mulighet til å lese dette glemte utkastet, kunne han femti år senere overføre den nøyaktig til scenarier for en revolusjon som ikke lenger var politisk, men menneskelig. Også denne revolusjonen skulle fullbyrde filosofien ved å avskaffe den, og gi mennesket mulighet til å ta i besittelse noe som det til da bare hadde eid som skinn. Samtidig foreslo Marx en ny, holdbar identifikasjon av det estetiske mennesket: det produserte mennesket, som på én og samme tid produserer gjenstandene og de sosiale relasjonene de produseres innenfor. Det er på grunnlag av denne identifikasjonen at den marxistiske avantgarden og den kunstneriske kunne finne hverandre omkring 1920 og bli enige om det samme programmet: en samordnet avskaffelse av politisk dissensualitet og estetisk heterogeneritet gjennom konstruksjonen av nye livsformer og det nye livets byggeverk.

Det er imidlertid altfor enkelt å føre den estetiske revolusjonens figur tilbake til en «utopisk» og «totalitar» katastrofe. Prosjektet med å gjøre «kunsten til en form for liv» begrenser seg ikke til å være et program for «avskaffelse» av kunsten, slik det en gang ble proklamert av den sovjetiske revolusjonens konstruktivistiske ingeniører og futuristiske eller suprematistiske kunstnere. Det lar seg ikke skille fra kunstens estetiske regime. Det inspirerer allerede kunstnerne i *Arts and Crafts*-bevegelsen gjennom drømmen om en håndverksmessig og kollektivistisk middelalder. Dessuten videreføres det av kunstnere i kunsthåndverksbevegelsen, som i sin samtid ble hyllet under betegnelsen «social kunst»⁵ og av ingeniører og arkitekter i Werkbund og Bauhaus, før det blomstrer opp igjen i de utopiske prosjektene til de situasjonistiske urbanistene og i Josef Beuys' «sosiale skulptur». Men det hjemsøker også symbolistiske kunstnere som tilsynelatende står fjernt fra revolusjonære prosjekter. Den «rene» poeten Mallarmé og ingeniørene i Werkbund deler på avstand den samme ideen om en kunst som ved å undertrykke sin egen singularitet, er i stand til å produsere konkrete former for et fellesskap som endelig har unnsliuppet den demokratiske formalismens skinn.⁶ Her finnes ingen totalisert sirenesang, bare manifestasjonen av den motsetningen som tilløper denne metapolitikken som er rotfestet i selve det estetiske «verketets» status, i den

opprinnelige kjernen den impliserer mellom det virksomme skinnets singulariteter og handlingen som forvandler skinnen til virkelighet. Den estetiske metapolitikken kan bare realisere det løftet om levende sannhet den finner i den estetiske opphevelsen, på bekostning av å utvise selve opphevelsen og forvandle formen til livsform. En slik livsform kan for eksempel være det sovjetiske byggeprosjektet som Malevitsj i 1918 stilte opp mot museumsverkene. Det kan også være utformingen av et integrert rom der maleri og skulptur ikke lenger manifesterer seg som atskilte objekter, men blir prosjisert direkte ut i livet, slik at kunsten avskaffes som «et isolert objekt i våre omgivelser, som er det som utgjør den egentlige plass til virkeligheten».⁷ Videre kan det være spiller og den urbane avledning som Guy Debord stilte opp mot totaliteten av det livet – enten det er kapitalistisk eller sovjetisk – som ble fremmedgjort i det kongelige skuespillers form. I alle disse tilfellene forlanger den frie formens politikk at formen skal virkeliggjøre seg; det vil si avskaffe seg selv i selve handlingen, at den sanselige heterogeniteten som lå til grunn for det estetiske løftet skal avskaffes.

Denne avskaffelsen av formen i handlingen er det som forkastes i den andre store figuren for den «politikken» som tilhører kunstens estetiske regime: det er politikken i den formen som yter motstand. Formen straffester der sin politiske betydning idet den unndrar seg enhver form for intervensjon i den prosaiske verden. Kunstens oppgave er ikke å bli en form for liv. Her er det tvert imot livet som har tatt form. Schillers gudinne bærer i seg et løfte *fordi* hun er virksom. Vi hører Adorno som et ekko av dette: «Kunstens samfunnsfunksjon er ikke å ha noen.» Løftet om likestilling ligger i verkets selvtilrekkelighet, i dens likegyldighet overfor ethvert spesifikt politisk prosjekt, og i at det på alle måter nekter å bidra til å dekorere den prosaiske verden. Det er på grunn av denne likegyldigheten at verket som ikke handler om noe, esteren Flauberts verk som «hvilte i seg selv», omkring midten av 1800-tallet umiddelbart ble oppfattet som et uttrykk for «demokrati» av dandens forvaltere av den hierarkiske orden. Verket som ikke vil noe, verket uten standpunkt, som ikke formidler noe som helst budskap og verken er oppbart av demokrati eller antidemokrati, er et «egalitært» verk nettopp gjennom denne likegyldigheten som opphever alle preferanser, alle hierarkier. Som senere generasjoner oppdaget, er det subversiv nettopp fordi det reiser et radikalt skille mellom kunstens sensorium og det estetiserte hverdagslivets sensorium. Opp mot den kunsten som utøver politikk ved å avskaffe seg selv som kunst stiller det seg altså en kunst som er politisk fordi den er uplettet av enhver innblanding i det politiske.

Det er denne politikken knyttet til selve verkets likegyldighet som en hel politisk avantgardetradisjon har tatt opp i seg. Denne bevegelsen har søkt å for-

5 Jf. Roger Marx, *L'Art social*, Eugène Fasquelle, 1913.

6 For mer om dette sammenfallet, se min artikkel «La surface du design», i *Le Destin des images*, La Fabrique, 2003.

7 Piet Mondrian, «L'art plastique et l'art plastique pur», i Ch. Harrison og P. Wood (red.), *Art en théorie. 1900 – 1990*, Hazan, 1997, s. 420.

ene politisk avantgardisme og kunstnerisk avantgardisme, nettopp gjennom den avstanden som skiller dem fra hverandre. Dens program kan oppsummeres i ett enkelt slagord: å redde den heterogene sanseligheten som er selve kjernen i kunsten, *altså* i dens frigjøringspotensial, fra en dobbel russel: fra det å forvandles til metapolitisk handling og fra å opptras i det estetiserte livets former. Det er dette kravet som sammenfattes i Adornos estetikk. Kunstverkets politiske potensial er knyttet til dens potensielle løsrivelse fra den estetiserte varens former og formene i den administrerte verden. Men dette potensialet ligger ikke i verkets enkle ensomhet, like lite som det finnes i den kunstneriske selvbeholdningsradikalitet. Den renheten denne ensomheten gir myndighet til, er renheten i en indre motsigelse, i den dissonansen der verket vinner om den ikke-forsonte verden. Det Schönbergiske verkets autonomi, slik den settes på begrep av Adorno, er i virkeligheten en dobbel heteronomi: for bedre å bli i stand til å avvise den kapitalistiske arbeidsdelingen og varens forskjønnelser, må verket være enda mer mekanisk, enda mer «umenneskelig» enn det kapitalistiske masseforbrukets produkter. Men denne umenneskeligheten avslører i sin tur det fortrengtes oppgave, som består i å forsyntre det autonome verkets vakre tekniske sammensetting ved å peke på hva som er dets grunnlag: den kapitalistiske splittelsen av arbeid og nytelse.

Innenfor denne logikken har løftet om frigjøring den pris at enhver form for forsoning utelukkes, at avstanden mellom verkets dissenuelle form og formene i hverdagsferingen opprettholdes. Dette synet på verkets politiske potensial har en vidtrekkende konsekvens. Det forplikter en til å plassere den estetiske forskjellen, løftets vokter i selve verkets sansenessige tekstur, slik at Voltaires motsætning mellom to former for sanselighet på sett og vis gjenreises. De forminskede septimakkordene som henhørte 1800-tallets salonggjester, kan ikke lenger høres, hevder Adorno, «med mindre alt blir bedrags». ⁸ Om ørene våre fortsatt er i stand til å høre og nyte dem, er det estetiske løftet, løftet om frigjøring, beviselig falskt.

Likevel må man til slutt bøye seg for den kjensgjering at vi faktisk kan høre dem fremdeles. Og på samme måte *kann* vi se figurative motiver blandet med abstrakte på ett og samme lerret, eller skape kunst ved å låne objekter fra hverdagslivet og stille dem ut på en ny måte. Her har enkelte sett et radikalt brudd som kalles postmodernitet. Men slike forestillinger om modernitet og postmodernitet omgjør på en urettmessig måte motstridende elementer som i og med sitt gjensidige spenningsforhold gir liv til hele kunstens estetiske regime, til elementer som følger etter hverandre i tid. Kunstens estetiske regime har alltid vært avhengig av spenningsforholdet mellom moeseminger. Autonomien i den estetiske erfaringen som gir grunnlaget for ideen om Kunsten som autonom realitet, får her følge av en avskaffelse av alle pragmatiske kriterier som kunne skille kunstens felt fra ikke-kunstens, verkets ensomhet fra formene i det felles livet. Det finnes ikke

noe postmoderne brudd. Men det finnes en dialektikk i det «apolitisk politiske» verket. Og det finnes en grense der selv verkets prosjekt forsvinner.

Det er denne grensen i det autonome/heteromme verket, som er politisk nettopp i sin avstand til enhver politisk vilje, som Lyotard vinner om i sin estetikk om det sublimme. Der får den kunstneriske avantgarden igjen i oppgave å trekke den grenselinjen i det sansbare som skiller kunstverkene fra markedskulturens produkter. Men selve betydningen av denne grensedragningen er blitt snudd opp ned. Det kunstneren innskriver, er ikke lenger en løfterik moesigelse, moesetning mellom arbeid og nytelse. Der er derimot sjokket i *ästheton*, som vinner om åndens fremmedgjorte tilstand i forhold til kraften i en uomgjengelig annenhet. Verkets sanselige heterogenitet er ikke lenger garantist for løftet om frigjøring. Den lammer tvert imot ethvert løfte av denne typen, idet den vinner om åndens uomgjengelige avhengighet av den Andre som den selv huser. Verkets gåte, som registrerte verdens moesetningsfullhet, blir der rene vintresbyrder om denne Andres kraft.

Den motstandslyte formens metapolitikk har altså en tilbøyelighet til å vakle mellom to posisjoner. På den ene siden tar den opp i seg denne motstanden mot kampen for å bevare kunstens forskjell fra alt som kan kompromittere den i verdens aktiviteter: masseutstillingenes og kulturproduktens kommersielle karakter, som gjør kunsten til en inntektsbringende industribedrift; pedagogikken som sikrer mot å gjøre kunsten til noe forfrolig for samfunnsklasser som var fremmede for den; integreringen av kunsten i en «kultur» som selv er fragmentert i sosiale, etniske eller seksuelle grupper. Kunstens kamp mot kulturen trekker altså opp en frontlinje som på samme side stiller forsvaret av «verden» mot «samfunnet», verk mot kulturelle produkter, ting mot bilder, bilder mot tegn og tegn mot simulakra. Denne avvisningen slutter seg beredvillig til politiske holdninger som f.eks. kravet om at den republikanske undervisningen gjenopprettes for å motvirke den demokratiske oppløsningen av all kunnskap, all atferd og alle verdier. Det innebærer også en altomfattende negativ vurdering av samtidens aktiviteter, som utvisker grensene mellom kunst og liv, tegn og ting.

Men denne kunsten som man vokter så skinnsykt over, blir samtidig ikke annet enn et bevis for den Andres makt og den katastrofen som stadig oppstår når den Andre glemmes. Avantgardens spion blir en vaktpost som våker over ofrene og holder fast ved minnet om katastrofen. Den motstandslyte formens politikk kommer dermed også til et punkt der den går i oppløsning. Ikke i metapolitikkens revolusjon av den sanselige verden, men i likestillingen av det kunstneriske arbeidet med vintresbyrdens etiske oppgave, der kunsten og politikken på nytt blir utvisket sammen. Denne etiske oppløsningen av den estetiske heterogeniteten går hånd i hånd med en hel tanketering i samtiden, en tanketering som oppløser den politiske dissenualiteten i en unnakets arki-politikk, og reduserer alle

⁸ Theodor Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, Gesammelte Schriften 12, Suhrkamp, 1997, s. 40f

former for dominans eller frigjøring til en global ontologisk katastrofe som bare en gud kan felse oss fra.

I modernitetens og postmodernitetens lineære scenario, akkurat som i den akademiske motsereringen mellom kunst for kunstens skyld og engasjert kunst, må vi altså erkjenne den opprinnelige, vedvarende spenningen mellom to store former for politisk estetikk: den politikken som baserer seg på at kunsten blir liv, og den motstandsfylte formens politikk. Den første identifiserer den estetiske og den motstandsfylte formene til et annet liv. Som mål for kunsten setter den erfaringens former med formene til et annet liv. Som mål for kunsten setter den konstruksjonen av nye former for et felles liv, noe som altså innebærer at kunsten avskaffer seg selv som atskilt virkelighet. Den andre plasserer derimot den estetiske erfaringens politiske løfte nettopp i kunstens atskillelse, i den motstanden kunstens form yrer mot enhver forvandling til livsform.

Denne spenningen har ikke opphav i kunstens uheldige samrøre med politikk. De to «politikkene» er faktisk iboende i nettopp de formene som gjør det mulig for oss å skille ut kunst som gjenstand for en spesifikk erfaring. Men av dette kan vi imidlertid heller ikke slutte at kunsten på fatalt vis er ført på villspor av «estetikken». Jeg gjenar nok en gang at det ikke finnes kunst uten at det også finnes en spesifikk form for synlighet og språkbruk som kan identifisere det som kunst. Ingen kunst uten en viss deling av det sansbare som krytter det til en bestemt form for politikk. Estetikken er en slik deling. Spenningen mellom de to politikkene truer kunstens estetiske regime. Men det er også denne spenningen som får regimet til å fungere. Om vi stiller ut disse motsatte logikkene og det som får regimet der begge opphever seg selv, kommer vi likevel ikke nærmere en forkynning av estetikken endelikt, slik andre erklærer kunstens, historiens eller utopiens død. Men det kan gjøre oss bedre i stand til å forstå de paradoksale begrensningene som ryrger den «kritiske» kunstens tilsynelatende enkle prosjekt, som består i gjennom verkets form å forklare herredømmet eller konfrontere verdens aktuelle tilstand med hva verden kunne være.⁹

(Oversatt av Agnete Øye)

9 Dette kapitlet er inspirert av et seminar om estetikk og politikk i mai 2002 i Barcelona, i regi av Muscet for samtdiskunst. Det er også inspirert av seminaret over samme emne i juni 2001 ved Cornell University, i regi av instituttet for kritikk og teori.

Kjersti Bale og Arnfinn Bør-Rygg (red.)

ESTETISK TEORI – EN ANTLOGI

Okta:

Universitetsforlaget

2008